
SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

RIVISTA ITALIANA DI MUSICOLOGIA



VOL. XXXI - 1996 - N. 1



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MCMXCVI

zione, dal «sistema di forze [...] incarnate, subite o animate dai principali personaggi» (Souriau) ovvero dal sistema in mutamento delle funzioni drammatiche.

Paduano è inoltre consapevole di muoversi lungo il crinale scivoloso che separa due qualità profondamente diverse di ermeneutica testuale: l'analisi ablativa, aggressiva, che «interpreta un testo opponendolo a certe idee, rivendicando un'ideologia che tenta sempre di smontare, di smascherare meccanismi» e l'analisi oblativa, ricettiva, che simpateticamente contempla «il testo insieme con tutti i suoi infratesti» (Valesio). La metafora jamesiana del giro di vite gli torna nuovamente utile, questa volta a rendere tangibile il pericolo critico di tortura testuale, di «costrizione-perversione del senso». Egli la rievoca, con un atto di premeditato esorcismo, a scagionare la sua griglia ermeneutica – allo stesso tempo, lo abbiamo visto, psicologica e situazionale, secondo una formula parzialmente inaugurata da Peter Brooks – da alcuni sospetti complementari: 1) quello di forzare il senso testuale dei libretti presupponendo un livello di coerenza interna, drammatica e semantica, che essi, per i limiti strutturali connessi al genere melodrammatico, non possono avere; 2) quello di trascurare la stereotipia fondamentale che, a dispetto della varietà degli ipotesti, caratterizza le trame, che devono soprattutto «funzionare come macchine, come dinamo costruite di vecchio ferrame e tuttavia capaci di fare esplodere momento per momento situazioni, gesti, gridi, che non si dimenticano più» (Debenedetti); 3) quello di eludere in blocco la massa delle circostanze esterne (committenze, tradizioni canore, 'convenienze', limitazioni censorie, ecc.) che condizionano sia l'atto di nascita sia la progressiva elaborazione dei libretti e che sono il più delle volte chiaramente attestate dagli scartafacci e dagli epistolari di compositori e librettisti.

FABIO VITTORINI

SERGIO MICELI, *Morricone, la musica, il cinema*, Milano - Modena, Ricordi - Mucchi, 1994 («Le Sfere», 23), pp. 416.

Il 'caso' del libro di Sergio Miceli, unico musicologo, patentato *ex-cathedra*, a occuparsi in Italia di musica da film, sorprende il lettore per due motivi: il primo è attinente all'argomento (Morricone, musicista la cui fama è inversamente proporzionale all'attenzione critica nei suoi confronti), il secondo viene fuori dalla lettura del libro, e in qualche modo attenua la sorpresa del primo: il musicologo fiorentino non ne fa certo un ritratto agiografico, contraddicendo la regola che ci si invaghisce sempre un po' di ciò che costituisce oggetto di studio per anni. Addirittura l'argomento Morricone sembra a tratti essere solo un'occasione, da cui trasudano in trasparenza le vicende musicali (e non solo) del nostro secondo dopoguerra. Inoltre questo saggio copre un campo che rimane scoperto sia dalla genericità dilettesca del mass-mediologo sia dallo specialismo del musicologo, quello in cui s'incontrano creazione e strutture produttivo-distributive, un campo che genera un *corpus* di problematiche il più eterogeneo e disomogeneo possibile, che sembrerebbe stare al di fuori dell'equazione omogeneità stilistica/indagine specialistica. Tale campo sembrerebbe di pertinenza del sociologo, ma Miceli non

scivola nella sociologia, semmai tende, tra le righe, a mettere in evidenza le tante patologie della catena creativo-produttiva.

Si studia un compositore per comprenderlo meglio, ma un musicista di successo — e Morricone lo è, oltre che a livello filmico, nel suo riflesso discografico e concertistico — sembrerebbe non aver bisogno di ulteriore comprensione: si pensi che nel 1989 (dati SIAE) Morricone è stato il compositore italiano più eseguito dopo Verdi (e prima di Puccini). Questo libro contraddice in parte tale convinzione, laddove, però, a uscirne vittorioso non è tanto Morricone, quanto, forse, proprio un nuovo approccio musicologico antropologicamente aderente ai nostri anni. Intanto l'argomento magmatico che Miceli si sceglie (e i prevenuti sospetti che si tira addosso) è trattato con lucida e disincantata consapevolezza, fin dalla premessa: «Dilaga [...] un conformismo talmente arrogante e generalizzato che il tentativo di esercitare una funzione critica, necessariamente trasversale, rischia di apparire un prodotto di quella falsificazione che vorrebbe contribuire a smascherare, oppure viene isolato nel limbo dei dissenzienti [...]» (p. 11). Ma molto più avanti (p. 293) Miceli sottolinea il disincanto: «È altrettanto vero che, in fin dei conti, parafrasando Enzo Jannacci, "trattasi di musica per film", di un linguaggio in cui — complice il regista — il più risibile dei dilettanti e il più ammirevole degli autori hanno in comune un punto: il Male dissona e il Bene consona».

Il taglio analitico del libro è infarcito da una nutrita serie di riflessioni a margine (che l'autore pone spesso pudicamente in nota) che di per sé costituirebbero da sole materiale per un *pamphlet* acutissimo sui meccanismi della comunicazione musicale odierna. Le precisazioni e citazioni bibliografiche a piè di pagina (oltre alle citazioni dei materiali audiovisivi consultati, anche di quelli fuori commercio e non di pubblico dominio) denunciano, oltre all'estrema precisione di Miceli, una sua vivissima curiosità, che lo porta ad approfondire le fonti degli argomenti che tratta, anche quando riguardano aspetti apparentemente poco interessanti per il musicologo. Così lo troviamo citare volumi sul funzionamento dei sintetizzatori, sulla 'paraletteratura', sulla sociologia del rock, sulla storia della canzone napoletana o di San Remo, trasmissioni e sceneggiati televisivi di anni ormai lontanissimi, o molti dischi che appartengono alla storia della canzone più commerciale.

La lettura di un musicista come Morricone, operando a vari livelli, in qualche modo trascende lo specifico del personaggio, innescando riflessioni trasversali sui generi e sulle funzioni della musica nella società attuale, sul rapporto della musica d'oggi con il passato, con la tecnologia, con i linguaggi, con il sistema produttivo-distributivo. Se, paradossalmente, Morricone fosse solo un musicista colto, un esponente della Nuova Musica, uno studio della sua produzione, per quanto più unitario come approccio, sarebbe meno interessante (e problematico), almeno rispetto alle schegge che il fatto musicale proietta oggi in tutte le direzioni del sociale. Scegliere di parlare di Morricone significa mettere il dito nella piaga delle contraddizioni che il comporre oggi comporta e, in tal senso, questa dovrebbe essere una delle funzioni principali del musicologo, quando non si occupa di musica del passato. Si sta parlando, ribadisco, non di funzione sociologica, ma di mero approccio musicologico: forse che l'indagine musicologica, anche quando ha funzione di revisione critica dell'opera, tralascia gli aspetti sociali? È forse possibile

ricostruire un testo senza l'ausilio della prassi dell'epoca, intesa nel senso più lato?

L'«incoerenza» di Ennio Morricone, se da un lato è dettata da una scelta sofferta quanto consapevole (umano ... troppo umano!), dall'altro è lo specchio delle contraddizioni in cui viene a trovarsi la funzione creativa oggi, laddove salta all'occhio il caso specifico poiché pulsioni creative diverse vengono a coesistere nello stesso personaggio. Pulsioni che generano scontri fra rigore storicizzabile e creatività libera, fra pulsione inventiva e industria (quella cinematografica), quindi fra innovazioni e stereotipi, fra raffinatezze e *kitsch* ... Trattando di musica per film, intanto, l'interesse per la materia sonora in sé, evidentemente, non corrisponde all'interesse per le sue potenzialità e applicazioni sinestesiche. Non è quindi una questione di qualità assoluta della musica, ma di una sua valutazione alla luce dell'interazione con l'economia dell'insieme e nella concomitanza con gli altri linguaggi. Il problema sorge, e Miceli lo evidenzia più volte nel corso del libro, quando tale musica «rivive» autonomamente a livello discografico e concertistico. L'autore delinea le sue analisi filmografiche prendendo in considerazione tre livelli funzionali della musica nel film: un livello *interno* (la musica fa parte dell'azione), *esterno* (il classico commento), *mediato*. Se la dimensione dei primi due è facilmente intuibile, il livello *mediato* merita qualche approfondimento, per il quale si rimanda peraltro al volume dello stesso Miceli, *La musica nel film*, Firenze, Discanto, 1982, pp. 223-230, con un ampliamento, in tempi più recenti, su questa stessa rivista (*Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXIX, n. 2, 1994, pp. 217-244). Miceli non manca di denunciare la discontinuità qualitativa e i frequenti «riciclaggi» che l'eccessiva poliedricità proteiforme della produzione morriconiana nel ventennio 1970/90 comporta: «coesistenza di tendenze così lontane l'una dall'altra da non apparire neppure come frutti della stessa pianta [...]» (p. 193).

Ma è nei filoni, nei generi, che Morricone affina una tecnica peculiare: il *western* e il rapporto con Leone, il film sperimentale e civilmente impegnato (con Elio Petri o i fratelli Taviani). Autori come Petri (in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e *La classe operaia va in Paradiso*) e il Pasolini di *Uccellacci e uccellini* restano le personalità registiche che permettono a Morricone di esercitare il raffinato trasformismo stilistico in quella icastica trascolorazione che va dall'ironia al sarcasmo, e che spesso fonde arcaicità e modernità, come nel caso paradigmatico della tarantella di *Allonsanfàn* (Paolo e Vittorio Taviani, 1974). Non mancano i casi in cui è lecito parlare di unitarietà stilistica ed estrema aderenza al contesto psicologico-narrativo, come nelle musiche per il film *Il deserto dei tartari* (Valerio Zurlini, 1976). Ma la collaborazione Leone-Morricone mette in campo un rapporto esemplare, poiché si avvale della realizzazione anticipata di alcune musiche di cui il regista si gioverà per le riprese. E che la musica sia elemento portante lo si deduce anche dalla sua frequente presenza: 38 minuti in *Per un pugno di dollari* (su 100 minuti di durata complessiva), 66 minuti su 167 di durata in *C'era una volta il West*. Ma se proprio dal primo dei due film nasce il «caso» Morricone, l'aderenza del linguaggio sonoro a quello visivo è paradossalmente casuale, poiché nessuno dei due temi utilizzati, in quanto preesistenti, era stato composto *ad hoc*.

Se l'impegno espressivo in termini contemporanei scaturisce episodicamente,

in film come *Un tranquillo posto di campagna* e *L'umanoide* Miceli ne sottolinea l'utilizzo nei termini di «una equazione pericolosa», tanto diffusa quanto falsa: «Ciò che [...] suscita molte perplessità, è il fatto che in simili frangenti Morricone abbia promosso e utilizzato un linguaggio 'contemporaneo' [...] associandolo deliberatamente a elementi narrativi, a climi, a personaggi che sono in ogni caso il prodotto di una visione negativa delle cose [...]» (p. 243). Da ciò Miceli ricava il fatto che «Morricone vivrebbe il linguaggio contemporaneo essenzialmente come trasgressione, come deviazione dalla retta via [...] 'contemporaneo alias negativo' [...]» (p. 244).

Il ritratto di Morricone musicista cinematografico che viene fuori dalla lettura del libro somiglia a una sorta di *Zelig*, straordinariamente capace di aderire, di volta in volta, alle più disparate situazioni – siano di livello alto o bassamente commerciali – che il mondo d'oggi consente e a cui la firma del maestro garantisce sempre risultati qualificati o qualificanti, a seconda dei casi. Genio e regolarità estrema, potremmo dire. Ma oltre il cinema l'indagine sopra un musicista al di sopra di ogni sospetto da parte del detective Miceli scava nei meandri della produzione contemporanea, concertistica, discografica, canzonettistica, televisiva, arrangiatoriale, performativo-sperimentale (come solista di tromba nel gruppo Nuova Consonanza), e ne delinea ipertestualmente e interattivamente collegamenti, ascendenti, riciclaggi, travestimenti, autoparodie.

I compagni di strada di Nuova Consonanza e dell'ambiente della Nuova Musica si differenziano fin dagli anni Sessanta da Morricone (si pensi, per contrasto, al 'silenzio' cui giunge Franco Evangelisti), le cui musiche non sono eseguite nei Festival deputati – da Darmstadt alla Biennale di Venezia (con l'eccezione di *Suoni per Dino* nel 1981) – ma in compenso il caso di *Per un pugno di dollari* esplose, in altro ambito, nel 1965, l'anno successivo alla costituzione del Gruppo Internazionale d'Improvvisazione, che fa di Morricone un musicista – in qualche modo e al tempo stesso – esecutore militante della sperimentazione (anche in questo caso l'autore del libro non manca di fare un'analisi ragionata dell'attività e delle incisioni del Gruppo).

Giova sottolineare che lo stesso Miceli è stato più d'una volta 'librettista' di Morricone, ma che tale collaborazione non lo esenta da lanciare giuste e argomentate critiche, anche crude e senza mezzi termini, ai 'limiti' del musicista Morricone. Di *Requiem per un destino*, azione coreografica che deriva dalle musiche composte per il film di Vittorio De Seta *Un uomo a metà*, Miceli denuncia così l'inconsistenza: «In questo ampio repertorio di suggestioni, noioso fino all'irritazione, c'è tutto il mestiere di un compositore in grado di appropriarsi di ogni forma e di ogni effetto, ma senza mediati sondaggi personali [...] un apparato segnaletico 'forse' efficace nel cinema, ma impensabile in sede concertistica [...] "Requiem per un destino" sta allo spirito musicale del Novecento come il fotoromanzo sta al film [...]» (pp. 216-217).

Ma l'analisi di Miceli, che ha capacità di aderire senza preconcetti a ogni singolo oggetto indagato, si ribalta in positivo nell'ultimo capitolo, che si apre con un titolo che definisce efficacemente la recente fase di Morricone: *Dalla 'doppia estetica' alla sintesi stilistica*. Sono gli anni Ottanta, quelli che caratterizzano 'anche' l'impegno colto di Morricone: a partire dal più alto risultato, il *Secondo*

Concerto, per flauto, violoncello e orchestra (1985), «in cui le allusioni metalinguistiche [...] restano ancorate in modo rigoroso alle ragioni interne del pezzo» (p. 310), alla Cantata *Frammenti di Eros* (1985), a *Tre scioperi* (1988) per una classe di 36 bambini e un maestro, alla più celebrativa *Cantata per l'Europa* (1988), a *Riflessi* (1988-90) per violoncello, al recente *Epitaffi sparsi* (1991-93) su testi dello stesso Sergio Miceli. Tutti brani in cui si attenua il divario fra razionalismo e comunicazione, che caratterizzava le 'due estetiche', verso un'integrazione organica che nulla toglie al rigore. Ma tutto ciò nasce al di fuori da ogni programma estetico, e nel libro si sottolinea anche quest'altro aspetto, il 'silenzio teorico' di Morricone, «tra i pochi compositori attivi del dopoguerra a non aver tentato di teorizzare le proprie scelte, neppure in modo episodico» (p. 214). Tale aspetto non è certo dovuto a reticenza, ma è forse la pudicizia di non tentare giustificazioni, almeno sul piano della poetica, per l'incontenibile bisogno di produrre di uno spirito, in fondo, libero dalle costrizioni etiche e dalle 'carceri d'invenzione' proprie dell'arte.

FRANCESCO LEPRINO

La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio, Atti del convegno internazionale: Roma 4-7 giugno 1992, a cura di Bianca Maria Antolini - Arnaldo Morelli - Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994 («Strumenti della Ricerca Musicale», 2), pp. 690.

Il volume raccoglie trentaquattro interventi: già la sola lettura del sommario offre un'idea dei diversi approcci possibili a un patrimonio storico-musicale tanto variegato come quello di un archivio storico. La varietà e la molteplicità dei risultati che lo studio di documenti tanto eterogenei può dare risulta non solo dagli argomenti oggetto degli interventi, ma anche dal taglio che ogni studioso ha scelto per il suo contributo. È chiaro che un patrimonio documentale tanto vasto e poliforme necessita comunque di una scelta preventiva dello scopo dell'indagine e delle connotazioni che a essa si vuole dare. Ed è tenendo presente questa fondamentale precisazione, con la quale apre il suo saggio Lucio Lume (*Documenti e testi musicali negli Archivi di Stato: un'indagine in corso*), che mi è parso possibile proporre, tra i tanti livelli di lettura possibili, quello che permette di individuare gruppi di temi diversi affrontati magari da più studiosi, ma con approcci e risultati differenti.

Primo tra tutti la censura, argomento cui si riferiscono i lavori di Monica Calzolari (*La censura nella Roma pontificia dell'Ottocento: il ruolo predominante della Direzione Generale di Polizia*), Renata Cataldi (*La censura sugli spettacoli nella Roma pontificia dell'Ottocento: le licenze del cardinal vicario*) ed Elvira Grantaliano (*La censura nella Roma pontificia dell'Ottocento: tipologie ed esempi*). Per quanto già in passato noti musicologi avessero individuato i tanti rimaneggiamenti e le tante implicazioni che il particolare assetto politico dello Stato Pontificio imponeva soprattutto al teatro musicale, ancora non s'era riuscito a dare un quadro com-